go de M.ª Pilar Palomo, en la editorial Atlas, como continuación de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE, 236-240, 5 vols.) y las *Obras completas* de Juan Ruiz de Alarcón, a cargo de Agustín Millares Carlo (México, Fondo de Cultura Económica, 1957-1968, 3 vols.).

En la actualidad la Biblioteca Castro ha emprendido la publicación de obras completas de diferentes autores y ya ha aparecido un buen número de tomos con comedias de Lope de Vega (15 vols.), así como otros dos tomos con los autos sacramentales de Calderón y otros tres con las obras de Tirso.

Una obra de gran utilidad para los investigadores del teatro áureo es la edición facsímil de las partes de Calderón publicada por D. W. Cruickshank y J. E. Varey (*The comedias of Calderón. A facsimile edition... with textual and critical studies*, Londres, Gregg & Tamesis, 1973 y ss., 19 vols.).

También conviene destacar la labor de la editorial alemana Reichenberger, que cuenta con una colección de ediciones críticas que sobrepasa ya la centena de títulos, aparte de otras colecciones como «Bibliografías y catálogos» y «Estudios de Literatura». En este sentido, la editorial inglesa Tamesis Books se ha dedicado igualmente a la publicación de monografías dedicadas al teatro áureo, en especial la serie «Fuentes para la historia del teatro en España», aunque las ediciones de textos dramáticos escasean.

Una colección específica de ediciones dramáticas es la que mantiene desde su creación la Compañía Nacional de Teatro Clásico, destinada a publicar las adaptaciones de las obras que lleva cada año a los escenarios, y que ya alcanza las 23.

No obstante, en los últimos años se ha visto la necesidad de editar convenientemente el corpus dramático áureo. Así, existen diferentes equipos de investigación trabajando en la edición crítica de las obras de los principales dramaturgos. En la Universidad de Navarra y bajo la dirección de Ignacio Arellano se ha acometido la publicación de la edición de los autos sacramentales de Calderón, que van saliendo a buen ritmo en la editorial Reichenberger en colaboración con la Universidad de Navarra, y ya superan la treintena de volúmenes entre textos y bibliografías. El grupo PROLOPE, dirigido por Alberto Blecua y Guillermo Serés en la Universidad Autónoma de Barcelona, se encarga de la edición de las partes de comedias de Lope, de las que ya contamos con las dos primeras (ed. Milenio, 1997 y 1998, 6 vols.). También Tirso está siendo publicado por el Instituto de Estudios Tirsianos de la Universidad de Navarra, y ya han visto la luz los autos sacramentales y la primera mitad de la *Cuarta parte*. El Aula de Investigación sobre Mira de Amescua de la Universidad de Granada, que dirige Agustín de la Granja, tiene previsto sacar a la luz las obras completas de Mira de Amescua, y en el Instituto Almagro de Teatro Clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha, bajo la dirección de Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, se trabaja en la edición crítica de las obras completas de Francisco de Rojas Zorrilla.

**Rafael González Cañal**
*Universidad de Castilla-La Mancha*

# Comedia

El término *comedia*, aplicado al corpus teatral del Siglo de Oro, puede significar dos cosas: a) cualquier obra teatral de duración normal (excluye, por tanto, entremeses, mojigangas, autos sacramentales...), y b) «comedia cómica» (por oposición a las



comedias serias —a veces llamadas «dramas»— y a las tragedias).

En el primero de los significados una definición de la comedia del Siglo de Oro equivaldría a trazar los rasgos fundamentales del teatro en esta época, lo que ha intentado reiteradamente la crítica moderna, y las mismas preceptivas auriseculares, entre las que puede tomarse como principal referencia el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega.

Un repaso a las preceptivas desde finales del XVI permitiría entresacar algunos de los rasgos que se consideran pertinentes, y también observar las vacilaciones y las polémicas en la creación y afirmación de la Comedia nueva.

Merece la pena citar a Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*), quien señala la conocida estructura dramática en tres partes (prótasis, epítasis y catástrofe), pero añade un punto especialmente interesante al poner como objetivo de la acción «tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso»: hay una insistencia particular en la intriga o capacidad de mantener al espectador interesado, lo cual conduce inevitablemente a la relatividad del gusto, y abre la puerta a la dialéctica de influencia mutua público / poeta. Éste es un aspecto esencial en la comedia del Siglo de Oro.

Profundizando este objetivo y ya en la vía dominada por Lope se sitúa decididamente Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*), al defender la mezcla de tragedia y comedia, y elogiarla como más capaz de contentar el gusto de sus destinatarios, mezcla que horroriza a Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), el cual llama «monstruos hermafroditos» a estos «engendros» modernos llamados contradictoriamente «tragicomedias».

Lope en el *Arte Nuevo*, obra fundamental en este terreno, apunta rasgos que resultan especialmente cruciales para la concepción de Comedia Nueva: mezcla de lo trágico y lo cómico; manejo flexible de las unidades dramáticas; división tripartita del drama, exigencia de un lenguaje puro y casto, adecuado a la situación y al personaje (decoro dramático); polimetría de valor estructural y estético; decoro y verosimilitud (habría que matizar: estos conceptos no son absolutos, sino que dependen del molde genérico; el decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas «rupturas» del decoro que serían inaceptables en los primeros, y la verosimilitud de las comedias hagiográficas —donde el milagro y el hecho sobrenatural son corrientes— es diversa de las de capa y espada donde serían inadmisibles los efectos maravillosos); amplitud ilimitada de los temas; elenco fijo de personajes tipificados (seis personajes básicos: Dama, Galán, Poderoso, Viejo, Gracioso, Criada ), etc.

Todos estos aspectos se refieren a la comedia en tanto fenómeno global. Si nos queremos referir a la comedia en tanto comedia cómica debemos plantearnos la cuestión de los géneros y la taxonomía del teatro aurisecular. Efectivamente, muchos aspectos en el manejo de ciertos temas o principios estructurales de la comedia dependen de cada género, y por tanto no será lo mismo la comedia seria que la comedia cómica. Habría que abordar la definición específica de la comedia cómica, estableciendo sus rasgos fundamentales.

M. Newels recoge en este punto doctrinas de los preceptistas, de las que se pueden extraer algunas apreciaciones genéricas útiles. Es común entre ellos (Cascales, Pinciano, Mártir Rizo, Pellicer...) la distinción entre la tragedia y la comedia, con las sabidas caracterizaciones contrastivas en la línea aristotélica: respectivamente, personas graves / humildes; temores y peligros / ausencia de

temores y peligros; final triste / final gracioso; se funda en la historia / invención fabulosa; estilo alto / estilo bajo... La provocación de la risa resume el sentido de la comedia. La catarsis el de la tragedia, que conoce diferentes variedades según los preceptistas (tragedia patética, implexa, etc.). Muchos comentan la tragicomedia moderna, aceptando el invento o rechazándolo.

Algunos estudiosos modernos han considerado que las comedias cómicas del Siglo de Oro son muy serias. Para Wardropper, por ejemplo, «como en sus obras serias, las comedias de Calderón nos muestran al hombre en su lucha por descubrir algún sentido en la confusión laberíntica que constituye el mundo temporal de las apariencias, en el que debe vivir durante su paso por la tierra»..., pero tales interpretaciones implican una postura metodológica desviada, que básicamente consiste en ignorar las diferencias genéricas, analizando distintas obras como si todas formaran un conjunto indiscriminado y continuo. Sin embargo, cada género o complejo genérico, y entre ellos la comedia cómica, obedece a convenciones distintas, tienen estructuras distintas y su horizonte de expectativas es distinto (y por tanto distinta es la actitud y valoración del receptor). Hay una neta separación entre la tragedia y la comedia. A pesar de la terminología áurea la tragicomedia no es una verdadera mezcla. Género trágico y género cómico se diferencian globalmente de manera clara. A este propósito valga recordar un texto del Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, tras preguntar uno de sus dialogantes si en la comedia los «temores, llantos y muertes son para mover a compasión o para hacer reír»:

> la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes, y ansí las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo.

Dicho de otro modo: los temores y peligros, por convención, no implican en la comedia (cómica) riesgo trágico.

Perspectiva global, riesgo trágico, discontinuidad tragedia / comedia, asunción de actitud receptora de acuerdo con las convenciones del género que marcan el horizonte de expectativas, en suma, permiten diferenciar nítidamente, al menos desde el punto de vista teórico, las obras trágicas de las cómicas.

Dentro de esta distinción básica se pueden establecer otros niveles, no siempre claros. Un cuadro apropiado para situar la producción dramática áurea en su terreno cómico podría incluir las siguientes variedades o subgéneros, que a su vez habría que estudiar y definir con precisión:

—Comedia de capa y espada: protagonizada por caballeros particulares, de acción amorosa, situada en una cercanía espacial y temporal respecto del espectador.

—Comedia de figurón: en una trama de capa y espada se inserta un protagonista cómico que se constituye en figura central de comicidad grotesca: este protagonista suele ser un noble provinciano, representante de valores arcaicos, falto de ingenio y lleno de defectos cómicos, que provoca su propia ridiculización y la risa de los otros personajes y del espectador.

—Comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la lejanía espacial o temporal. Algunos detalles podrían acercarse a tratamientos serios, pero en general su configuración es lúdica.

—Comedia burlesca o de disparates: quiebra de toda lógica, parodia constante, desarticulación grotesca, mundo al revés.

**Bibliografía**: Arellano [1990] [1995] [1999]; Jones, C. [1971]; José Prades [1963]; Newels [1974]; Oleza [1981]; Parr [1991b]; Profeti [1992]; Reichenberger, A. G. [1959]; Ruggerio [1972]; Ruiz Ramón [1978]; Vitse [1988a]; Wardropper [1978]; Weber de Kurlat [1977].

**Ignacio Arellano**
*Universidad de Navarra*



# Comedia burlesca

En una de las más conocidas comedias de este género, leemos el siguiente diálogo:

> CID.— Señor ¿contra quién te enojas?
> La nave no te hizo ofensa.
> ¿No ves que esto es disparate?
> DON SANCHO.— De esto se hace la comedia.

Efectivamente, la comedia burlesca (o de chanza, de chistes, de disparates, como es calificada en las ediciones del siglo XVII) tiene como fin la comicidad por medio de la parodia y, sobre todo, utilizo como referentes los tópicos, conflictos, personajes, situaciones, etc., de la comedia convencional. Como ya indicó F. Serralta, encuentra fundamento en lo irracional, lo ilógico, lo absurdo, ofreciendo unos envidiables resultados en esa cadena de manifestaciones de lo grotesco que abundan particularmente en las artes occidentales. La comedia burlesca nace y se desarrolla principalmente durante el carnaval, ofreciendo ese «mundo al revés» habitual de las fiestas de esos días.

Uno de los aspectos muy tenidos en cuenta por la crítica en los últimos años ha sido el fin satírico de estas piezas, aunque con opiniones diversas. La nuestra es que esa sátira existe y conscientemente llevada a cabo por los autores, que algo debería quedar en la mente de los espectadores al ver ridiculizados en escena personajes como el rey, los nobles, etc., tipos dramáticos, costumbres coetáneas, situaciones perfectamente identificables... No afirmamos con esto que las obras tuvieran como fin principal —el cual creemos que era producir la hilaridad— el desarrollo dramático de problemas sociales o políticos del momento, ni tampoco poner en duda los «grandes valores» del siglo XVII; entre la sátira realizada esos martes de carnestolendas, día en que habitualmente se estrenaban estas piezas, y la puesta en duda de grandes principios hay una distancia no desdeñable y el hecho de que los espectadores del XVII —tanto en Palacio como en el Coliseo del Buen Retiro o en los Corrales— pudieran ver y escuchar burlas de la virginidad, padres que invitan a los caballeros a holgar con sus hijas, reyes idiotas, cobardes y rijosos, clérigos nada ejemplares, etc., nos empuja a creer que el «mundo al revés» puesto en escena con las comedias burlescas tenía como fin algo más que producir la carcajada del espectador. Es más, la parodia lleva implícita la sátira y así se observa sin dificultad si hacemos su historia.

Las obras paródicas en el siglo XVII tienen, sobre todo, como referentes las de los grandes dramaturgos de este periodo. Tras